

« "Helter Skelter" : version finale »

Michel Denance

Jeu : revue de théâtre, n° 69, 1993, p. 151-153.

Léger composait avec le naturel et la souplesse qu'on lui connaît un Jean-Guy au conformisme content, qui laissait paraître son insécurité dans de brefs instants de doute sur la réussite effective de sa vie. Enfin, pour jouer Diane, un choix heureux que celui d'Élise Guilbault, qui a auréolé le personnage d'une bouleversante fragilité : ses réflexions douces-amères, sa naïveté et son stoïcisme en faisaient une héroïne inoubliable.

Évitant une caricature qui eût été grotesque, les comédiens ont su faire affleurer la vérité des personnages. Ceux-ci sont si vulnérables, si touchants dans leur conditionnement à exiger peu de la vie, si semblables à des gens qu'on a rencontrés, qu'on ne rit pas — ou alors pas longtemps — de leur simplicité et de leurs travers. Au-delà des préoccupations et des mœurs qui les associent à une culture, à un milieu, ces personnages sont atteints d'un mal universel : celui de la solitude. Une solitude qui n'est ni urbaine ni rurale, ni célibataire ni familiale, ni prolétaire ni bourgeoise, mais ancrée profondément en eux, comme s'ils n'avaient pas d'aptitude au bonheur, pas de mode d'emploi pour vivre heureux.

J'ai été émue par ces *Natures mortes*, dessinées avec précision et jouées avec tant de justesse, et je ne les oublierai pas : ces êtres effacés, quand ils sont sacrifiés, ont quelque chose d'immortel.

Patricia Belzil

Élise Guilbault (Diane)
et Pierre Rivard (Stéfane)
dans *Natures mortes*.
Photo : Yves Renaud.

«Helter Skelter»

(version finale)

Texte et mise en scène : Jean-Frédéric Messier. Scénographie et éclairages : Manon Choinière; conception vidéo : Synergie; conception sonore et musique : Marc Dessaulles; costumes et maquillages : Linda Brunelle; dramaturgie : Dominic Champagne, avec la collaboration du Théâtre Il Va Sans Dire. Avec Kim Aleksander, André Barnard, Céline Bonnier, Nathalie Claude, Stéphane Demers, James Hyndman, Dominique Leduc, Sylvie Moreau, François Papineau et Marcel Pomerlo. Production de Momentum, présentée à la Salle Dawson du 5 au 30 janvier 1994.

À la débandade

Après avoir payé et s'être fait tamponner la main, les spectateurs, pour la plupart des jeunes gens très branchés, font la queue dans un escalier. Pour nous faire patienter, un vidéo retransmet un clip : un personnage borgne et monstrueux ânonne d'inintelligibles paroles. Puis on entre dans une salle immense entourée de trois étages de balcons et de galeries, l'ancienne Bibliothèque Dawson. Le plancher rappelle une piste de danse... On pourrait se croire dans une boîte de nuit. C'est pourtant une soirée de théâtre qui débute : Momentum présente *Helter Skelter*, la version finale d'un *work in progress* entamé il y a plus d'un an[1].

Le spectacle a suscité des réactions diamétralement opposées. Certes, les critiques journalistiques sont des êtres partiaux, subjectifs, mais comment peuvent-ils avoir des perceptions aussi différentes

1. Voir la critique de la deuxième version, par Philip Wickham, dans *Jeu* 67, 1993.2, p. 96-97.

d'un même spectacle? Ainsi, Robert Lévesque écrit dans *Le Devoir* du 10 janvier 1994 : «On a donc ici, dans la joliesse bébête de *Helter Skelter*, un condensé de naïveté intellectuelle et d'innocence politique qui tient lieu de portrait de société.» De son côté, Isabelle Mandalin nous explique dans *Voir* que le spectacle de Jean-Frédéric Messier est résolument subversif : il «s'en prend à l'époque qui l'a vu grandir et à la culture dominante : l'*American way of life*»... À croire que les deux critiques ont vu deux spectacles différents.

Helter Skelter commence bien, du moins sur le plan dramaturgique. L'auteur utilise un fait divers qui a connu un retentissement historique (c'est, en effet, dans de tels interstices de l'Histoire que la fiction prolifère avec bonheur) : l'assassinat de Sharon Tate par les disciples de Charles Manson. Avec le sang de la victime, les assassins écrivent sur les murs : *Helter Skelter* (ce qui signifie «à la débandade», «dans n'importe quel sens»; le titre excuse-t-il d'avance toutes les incohérences du spectacle?). Le bébé de Tate est amené par des sorcières sur le toit de la maison des Walton, couple modèle de jeunes mariés, passe-partout et conformistes. Andy Warhol, vulgaire commis voyageur, et Timothy Leary traversent aussi le *show*. Reconstruire la fable de la pièce serait une gageure, car on a plutôt affaire à un collage de tableaux dispersés qui déclinent tour à tour une satire sociale des années soixante-dix, une critique des drogués qui pensaient inventer une vie nouvelle, une parodie appuyée des *reality shows*.

Plus précisément, le spectacle de Messier se veut une critique du monde de l'image dans lequel nous vivons et où règne le vidéoclip. Pourtant l'esthétique de cette technique est omniprésente : ce que nous voyons sur scène est souvent démultiplié sur un écran géant incliné qui écrase totalement le spectateur. Par ce dispositif filmique, le théâtre n'est-il pas nié ou du moins ravalé au rang de divertissement suranné? La critique de la civilisation vidéo et du système «idiovisuel» (ou audieux-visuel) s'autodissout : Messier submerge le spectateur sous une avalanche d'effets sonores, techniques, visuels. De même, Messier semble railler l'esthétique kitsch d'un Andy Warhol (qui dénonçait pourtant de façon méthodique, consciente et politique la société de consommation...), mais le plafond de ballons qui monte et qui descend est en lui-même d'assez mauvais goût.

En fait, Messier réutilise à son propre compte tout ce qu'il dénonce. Dans ce spectacle délibérément postmoderne se noie toute critique de la société postmoderne, dans laquelle tout vaut tout et n'importe quoi, où le sens est disséminé et insaisissable, où hiérarchie des valeurs et vision d'ensemble font cruellement défaut. Dangereux système où toute subversion devient consolidation des valeurs ambiantes.

On est cependant ébloui par l'efficacité de la technique, celle-là même dont Messier dénonce les travers. Ébloui par le jeu très maîtrisé des comédiens (dans la scène de *talk-show* dans la baignoire, par exemple), encore que l'on ne comprenne pas toujours ce qu'ils disent, car ils sautent du français à l'anglais sans que l'on sache comment les deux langues sont distribuées; ébloui par la beauté plastique de certains tableaux apocalyptiques (la scène où le paralytique passe en fauteuil roulant d'une galerie à l'autre); ébloui par l'utilisation de l'espace qui empêche le spectateur de s'immobiliser (encore que les scènes simultanées, souvent très fortes au théâtre, ne soient pas ici très réussies).

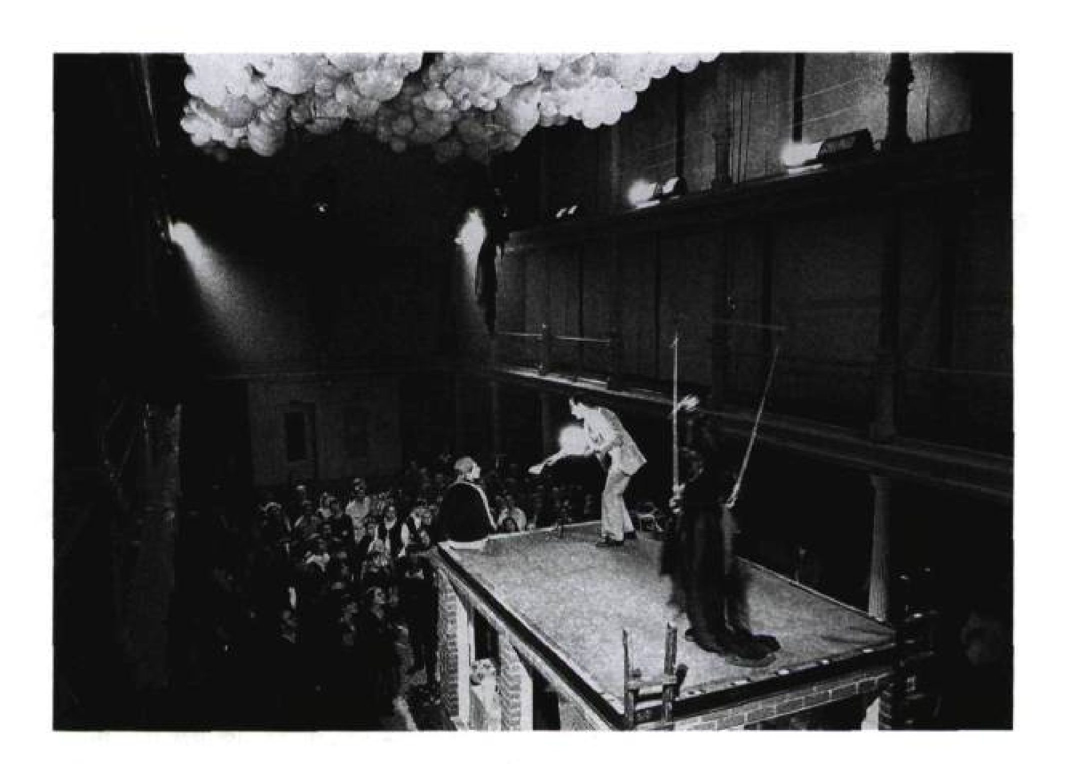


Photo : Marc Lemyre.

Finalement, on sort perplexe de ce marathon de trois heures : mais qu'a-t-il donc voulu dire, ce jeune homme qui, à l'instar de Kantor, court d'un bout à l'autre de la salle, comme pour diriger et soutenir moralement ses comédiens? En effet, le message du metteur en scène est incertain, le sens du spectacle échappe, dérape à tout moment. Certes, on peut être reconnaissant à Messier de laisser aux spectateurs toute liberté d'interprétation, mais la polysémie de certains tableaux tourne à l'insignifiance (absence de sens ou futilité des propos). On comprend alors comment le spectacle peut provoquer des avis aussi contraires.

En fait, j'ai ressenti le même malaise que lors des spectacles de la troupe catalane la Fura Dels Baus[2], car le théâtre de la Cruauté bute ici sur certaines de ses limites : la violence et le refus de tout message univoque et réducteur sont dérangeants pour le spectateur. Cela est stimulant, mais peut aussi ouvrir la porte à n'importe quelle idéologie.

Michel Denance

2. Voir les articles de Pierre Lavoie et de Louis Bélanger dans *Jeu* 55, 1990.2, p. 53-54 et 56-57.